



# Ф И Л О Л О Г

часопис за језик, књижевност и културу  
V 2014 10  
универзитет у бањој луци  
филолошки факултет



LA DUALITÉ DU FAUNE DANS «L'APRÈS-  
MIDI D'UN FAUNE» DE STÉPHANE  
MALLARMÉ

Résumé : *Le thème des mythes a été exploité depuis toujours dans la littérature française. Les mythes restent une source de l'inspiration poétique du XIXe siècle. Pourtant, lors de la lecture de Mallarmé la figure du faune dans «L'Après-midi d'un faune» attire notre attention car cette figure mythologique provoque chez cet auteur une étrange admiration. Le faune est à plusieurs égards un être hybride aussi bien physiquement que spirituellement. En plus, il possède une flûte grâce à laquelle il exerce son activité artistique. Il est écartelé entre le désir sexuel et l'art. En effet, c'est la sensualité qui le pousse vers l'érotisme, et la flûte qui l'attire vers la musique. Donc, il est à la fois attiré par l'art et par les pulsions érotiques, par la nymphe et par la poésie. Enfin, le faune représente une sorte de synthèse vivante de l'art et de l'érotisme et devient pour l'homme une figure apaisante qui rend son existence douloureuse supportable.*

Mots-clés : *Faune, dualité, transcendance, animalité, érotisme, art.*

Le contenu des mythes a fourni depuis toujours à la poésie la matière de sa création. Malgré leurs différences, tous deux ont en effet une démarche unique, «une même méthode pour appréhender et dire le rapport de l'homme au monde» (Graziani 1981: 57). Mythologie nationale ou étrangère ont été les sources d'inspiration privilégiées des poètes. Selon les époques et les mouvements littéraires, les auteurs ont puisé dans certaines mythologies plutôt que dans d'autres, avant que l'époque suivante, lassée de ces mythes usés, ne retourne à une autre mythologie poétique encore plus ou moins vierge de toute exploitation. Le XIXe siècle ne fait pas exception à la règle. Les mythes restent à l'origine de l'inspiration poétique. Mais ce siècle est parcouru de nombreux courants littéraires qui n'ont pas tous les mêmes références. Le rapport des écrivains du mouvement romantique avec la mythologie est problématique au début du siècle. En effet, les Classiques ont emprunté leurs cadres littéraires aux Anciens et puisé chez eux leur inspiration. Le romantisme se définit avant tout comme une réaction au classicisme et à la tyrannie de ses règles. Les romantiques en s'affranchissant des règles classiques et en proclamant la liberté de

l'art repoussent également massivement les anciens modèles. Il faut donc attendre le mouvement parnassien et la volonté, après les exagérations du romantisme sentimental, de revenir à la pureté de l'art antique pour assister à un véritable retour de l'Antiquité grecque au XIXe siècle. «Les poètes cherchent désormais leurs sujets en dehors d'eux-mêmes» (Desonay 1928: 45). Comme le dirait Claude Millet, «le Parnasse est un mouvement poétique apparu en France dans la seconde moitié du XIXe siècle qui avait pour objectif de valoriser l'art poétique par l'impersonnalité, la retenue et le rejet de l'engagement politique et social de l'artiste» (Millet 2007: 349). De même, d'après Yann Mortelette, «les Parnassiens ont voulu rompre avec le romantisme pour régénérer la poésie» (Mortelette 2005: 10). Theophile Gautier, Théodore de Banville et Leconte de Lisle

considèrent le romantisme comme une maladie; ils recherchent la santé dans le paganisme et la sérénité dans l'hellénisme. La Grèce antique apparaît aux partisans de l'art pour l'art comme la réalisation historique de leur idéal de beauté. Après les événements de 1848-1852, elle se présente à de nombreux esprits comme la patrie de la liberté et de la démocratie (Mortelette 2005: 147).

«*A partir de 1843, la poésie française fait retour à l'Antiquité grecque*» (Albouy 2012: 101). Victor de Laprade (1812-1883) et Théodore de Banville (1823-1891) sont selon Pierre Albouy les deux principaux initiateurs de ce retour à l'Antiquité et Théophile Gautier réhabilite la Grèce ancienne dès 1836 dans la préface de son roman «*Mademoiselle de Maupin*». Avec ses poèmes en prose «*Le Centaure*» et «*La Bacchante*» Maurice de Guérin offre un bon exemple de ce retour à l'Antiquité. Le motif du Centaure parcourt tout le mouvement du Parnasse jusque dans les premières années du XXe siècle. Charles Leconte de Lisle écrit «*Khirôn*» dans ses «*Poèmes antiques*», José-Maria de Heredia quatre sonnets intitulés «*Nessus*», «*La Centauresse*», «*Centaures et Lapithes*» et «*Fuite de Centaures*».

A côté de poèmes dont le personnage principal est un centaure, nous retrouvons aussi des poèmes dont le héros est un satyre ou un faune. Un nombre étonnant d'auteurs du XIXe siècle de Banville à Leconte de Lisle, de Verlaine à Laforgue, élisent comme personnage central le faune pour des oeuvres qui vont du poème lyrique à l'oeuvre théâtrale. De plus, Leconte de Lisle consacre un poème à «*Pan*»; la poésie d'Albert Glatigny fait une large place aux Faunes; Théodore de Banville met en scène le satyre Gnyphon dans sa «*Diane au bois*», laquelle «*a pu suggérer à Mallarmé l'idée de son Après-midi d'un faune*» (Albouy 2012: 104). Toutefois, Henri Mondor souligne que Mallarmé a pu aussi songer à une peinture de Boucher, «*Pan et la syrinx, vue à la National Gallery à Londres*» (Mondor 1948: 19) lors de son séjour au Royaume-Uni, et «*rappele que son poème a inspiré à Claude Debussy son célèbre Prélude à L'Après-midi d'un faune, qui fut dansé par Nijinsky*» (Albouy 2012: 104).

La figure du faune apparaît dans la mythologie gréco-romaine. Ces êtres y sont fréquents. On peut rapprocher les Faunes de la mythologie romaine des Satyres de la mythologie grecque. Le faune est un personnage qui possède des pieds de chèvre, ainsi que de petites cornes sur le front, mais dont le torse et la tête sont ceux d'un être humain. On le retrouve dans tous les récits dans lesquels il peut s'adonner à ses deux occupations

favorites de bon vivant, la consommation de vin et la chasse aux nymphes. Il est souvent au voisinage du dieu Dionysos, ou Bacchus, dieu de la vigne qu'il apprécie tant, mais aussi dans les lieux où il peut se dissimuler pour guetter et surprendre des nymphes. Le faune le plus connu de la mythologie grecque est sans conteste le frère de lait de Zeus, Pan, qui a été nourri par la chèvre Amalthé avec le roi des dieux. Ses prouesses amoureuses sont restées presque aussi légendaires que celles de Zeus puisqu'il est un grand admirateur de nymphes. L'histoire qui est sans doute la plus connue est celle qui relate la création de la flûte de Pan. Le dieu, frustré dans sa poursuite, coupa les roseaux parmi lesquels la nymphe était dissimulée pour s'en faire une flûte. Cet épisode est relaté dans «*Les Métamorphoses*» d'Ovide.

Lorsqu'on évoque la figure du faune, une oeuvre majeure de cette fin de siècle vient d'emblée à l'esprit du lecteur: «*L'Après-midi d'un faune*» publiée pour la première fois en avril 1876, dans une édition de luxe illustrée par Manet. Mallarmé fait partie de la jeune génération des poètes qui ont vingt ans dans les années 60 du XIXe siècle. Il est l'héritier de Victor Hugo, de Charles Baudelaire, et privilégie encore le pur culte de l'Art et de la forme. Il admire aussi Théodore de Banville et Théophile Gautier et est rangé à cette même période parmi les parnassiens. Au moment de l'écriture de son premier faune, il est inconnu. Ses premières publications datent de 1866 et paraissent dans le premier «*Parnasse contemporain*». Jusque vers 1884 Mallarmé reste un poète peu connu et peu prisé; seule une élite très restreinte l'admire, et il se montre dédaigneux envers la renommée. Mais coup sur coup, la même année, Huysmans dans «*A Rebours*» et Verlaine dans les «*Poètes maudits*» révèlent au public lettré son nom et son oeuvre. C'est seulement à cette époque que les critiques, comme les autres poètes qui lui succèdent, tentent de faire de lui le chef de file d'une nouvelle doctrine poétique, celle du symbolisme et de l'obscurité, mais Mallarmé n'appartenait ni ne voulait appartenir ou être rattaché à aucune école. En d'autres mots, Mallarmé n'est en 1865 qu'un parnassien, peut-être un peu marginal, mais loin du «*Prince des poètes*» sacré à la mort de Verlaine en 1896. En ce

qui concerne Mallarmé, les circonstances de la naissance de «*L'Après-midi d'un faune*» sont assez bien connues grâce à la correspondance soutenue que Stéphane Mallarmé entretenait avec ses amis poètes, principalement Henri Cazalis et Eugène Lafébre. Mallarmé commence le Faune pendant l'été de l'année 1865 et il l'annonce à Cazalis dans ses termes :

Puissent mes lèvres être féminines !  
Et non, car elles saigneraient, blessées par la flûte où  
je souffle avec rage, car, depuis dix jours  
je me suis mis au travail.  
J'ai laissé Hérodiade pour les cruels hivers :  
cette oeuvre solitaire  
m'avait stérilisé, et, dans l'intervalle, je rime un intermède  
héroïque dont le héros est un faune. (Mallarmé 1995 : 310)

Ce projet s'étend sur plus de dix ans puisque Mallarmé abandonne le Faune à plusieurs reprises. Il existe en vérité trois versions<sup>1</sup> du Faune. À l'origine Mallarmé avait prévu plusieurs parties, puisqu'il s'agissait à l'origine d'une pièce pour le théâtre : «*Monologue d'un faune*», «*Dialogue des nymphes*» et «*Le réveil du faune*» (Mallarmé 1992 : 208-214). Selon Aquien et Honoré, «*L'Après-midi d'un faune avait en effet été refusé, en 1875, par le comité de rédaction du Parnasse contemporain*» (Aquien & Honoré 1997 : 21). Entre-temps, les deux autres scènes ont donc disparu. L'élection d'un sujet mythologique est rare chez Mallarmé. On peut évoquer «*Loeda*» (Mallarmé 1992 : 111), «*Pan*» (Mallarmé 1992 : 123) ou «*Rêve antique*» (Mallarmé 1992 : 95), trois de ses poèmes de jeunesse, mais «*L'Après-midi d'un faune*» est seul parmi les poèmes à sujet antique à traverser les années 60 et 70.

Cependant, nous pouvons nous demander pourquoi Mallarmé a choisi comme personnage central de ce poème la figure mystérieuse du

faune ? Pourquoi le faune et non par exemple le centaure ou d'autres figures de la mythologie gréco-romaine ? Mallarmé n'est certes pas précurseur, ni même innovateur dans ce choix. En quelques années, à la fin du XIXe siècle, avec les poètes du Parnasse et même certains écrivains romantiques comme Hugo, fleurissent littéralement un nombre tout à fait impressionnant d'oeuvres prenant le faune pour sujet. Elles ne nous intéressent que dans la mesure où elles constituent parfois une source d'inspiration pour Mallarmé, et surtout parce qu'elles témoignent de l'engouement généralisé dont la figure du faune a bénéficié dans la seconde partie du XIXe siècle. Or, aucune de ses oeuvres littéraires n'a l'envergure du «*Satyre*», poème central de «*La Légende des siècles*» de Victor Hugo, ou de «*L'Après-midi d'un faune*». Le faune est avant tout un personnage qui tient à moitié de l'homme et à moitié de la bête. Si son torse et sa tête sont humains, il porte en revanche des cornes de bouc tandis que ses pattes et ses sabots sont velus. La première raison qui a sans doute conditionné l'intérêt suscité par la figure du faune est son existence en tant qu'être hybride, être double dont la dualité trouve une expression physique évidente.

Pourtant, la dualité de son être est plus subtile à percevoir sur un plan spirituel. En effet, le faune est écartelé entre ses pulsions animales, celles de l'érotisme, qui vont le pousser à se lancer à la poursuite des nymphes, celles qui l'enchaînent à la matière ; et ses aspirations humaines, celles qui font de lui un être possédant une âme, attiré par l'Idéal, par l'Art, dont la flûte est le symbole. Grâce à cette nature double, le faune cristallise au niveau poétique un grand nombre de questions existentielles et artistiques chères à l'homme en général et au poète en particulier. Tout cela fait de lui un double potentiel du poète, son porte-parole et surtout une représentation de l'homme déchiré entre deux pôles opposés, entre rêve et réalité, entre Art et érotisme, entre âme et matière. Ces raisons ont sans doute été déterminantes dans le choix que notre poète a fait de ce personnage. De plus, il nous semble que le choix de la figure du faune ait été dicté à Mallarmé non seulement par la capacité de ce personnage à cristalliser des interrogations ontologiques hu-

<sup>1</sup> Pour Guillaume Artous-Bouvet, «*cette première version se compose de trois scènes distinctes : la première s'intitule, dans les manuscrits, « Monologue d'un faune », et correspond partiellement au texte monologique de 1876 ; la seconde fait paraître et s'exprimer sur scène les deux nymphes, Iane et Ianthé, qui auront été soustraites de la version finale ; la troisième constitue un second monologue, qui présente le réveil du faune*» (Artous-Bouvet 2011 : 1).

maines, à poser des questions existentielles, mais aussi par sa capacité à dépasser en partie les apories de ces questionnements et à les résoudre d'une manière concrète. L'homme est un être partagé, esprit et corps luttent dans son être pour la présence aussi bien que l'âme et les pulsions. On comprend dès lors les possibilités d'identification infinies qui peuvent se développer autour de la figure hybride et double du faune, figure qui a en outre le mérite pour l'homme d'offrir à l'homme une représentation symbolique remarquablement simple et claire de sa dualité. Le faune permet la visualisation d'une tension intérieure de l'homme, et c'est sans doute là que résident en grande partie les origines de l'intérêt passionné qu'il a suscité au XIXe siècle. C'est peut-être en effet à cette époque lorsque l'absence d'Idéal et de transcendance est si évidente en raison de la mort de Dieu et de la négation de la religion, que l'homme ressent le plus ce déchirement intérieur entre l'esprit et le corps. La suppression de la transcendance a pour effet d'exacerber les tensions qui écartèlent l'homme. Celui-ci a trouvé littéralement dans le faune son héros chargé de porter physiquement le déchirement qu'il ressent au plus profond de son être. Enfin, dans son poème Mallarmé a voulu mettre en scène une image de la dualité et il a choisi naturellement la figure la plus apte à cristalliser des interrogations présentes dans l'esprit conscient, lesquelles puisent leurs sources dans l'inconscient le plus profond de tout être humain. Cette attirance et cette fascination même qu'éprouve respectivement notre auteur apparaît donc comme le signe certain de la capacité du faune à devenir le symbole de l'homme, de son être, de sa condition.

Semblablement, nous allons donc voir comment s'expriment les désirs du faune, et si l'on peut percevoir à travers des tendances antagonistes une possibilité de synthèse. Cela dit, le faune est à plusieurs titres un être hybride, d'abord physiquement puisqu'il a les jambes et les cornes du bouc, et spirituellement parce qu'il est chasseur de nymphes et représentant du désir. Aussi possède-t-il dans le même temps une flûte qui le fait appartenir au domaine de l'art. Le faune est donc écartelé entre la matière et l'absolu, entre la

chair et l'art. La sensualité du faune, c'est-à-dire la bête en lui l'attire vers l'érotisme. La flûte, qui le définit comme différent des autres êtres hybrides, l'attire vers l'art.

En ce qui concerne la synthèse de ses deux pôles opposés, il est évident que chez Mallarmé cette synthèse ne puisse pas s'opérer parce que l'art et la chair se repoussent mutuellement. De surcroît, ce poème nous montre que ses deux pôles sont incompatibles et le faune doit choisir entre les deux. Il n'y a pour s'en rendre compte qu'à envisager le premier fragment du récit en italique. Dès lors que le faune embouche sa flûte, les naïades à peine entrevues prennent la fuite :

Et qu'au prélude où naissent les pipeaux  
Ce vol de cygnes, non ! de naïades se sauve. (Mallarmé 1992: 36, v. 30-31)

L'apparition de l'art exclut la possession par la chair. Ce n'est pas le seul vers dans lequel est fait allusion à cette incompatibilité fondamentale. Au vers 52, le faune nomme sa flûte «*instrument des fuites*», puisqu'elle est responsable de l'envol des nymphes. Et dans le vers 34, le faune va bien plus loin que le simple constat de la fuite des nymphes aux premiers sons de sa flûte. Il déclare:

Sans marquer par quel art ensemble détala  
Trop d'hymen souhaité de qui cherche le la. (Mallarmé 1992: 36)

Celui qui est à la recherche de l'art doit se priver de l'attrait de la chair car l'un exclut ici l'autre. Le faune, à vouloir tout posséder («*trop dhymen*»), prend le risque de tout perdre. Dans tous les cas, le lecteur ne peut que conclure à l'incompatibilité des deux domaines, les nymphes fuient à l'approche de la flûte, donc de l'art. Si le faune veut continuer à exercer son activité artistique et poétique, il semble qu'il doive renoncer au désir.

Est-ce donc à dire qu'il n'y a ici, contrairement aux autres occurrences, nulle possibilité de synthèse? On peut bien relever une tentative du faune lui-même lorsqu'il tente de concilier les deux réalités en transposant le corps des nymphes: «*du songe ordinaire de dos ou de flanc pur*», en réalité artistique. Le résultat de cette pratique

d'un art idéalisé désirant évacuer le corps pour n'en faire qu'une ligne musicale, n'est pourtant manifestement pas satisfaisant, puisque le faune n'obtient dans sa musique, dans son art qu'«une sonore, vaine et monotone ligne». Deux des adjectifs nous montrent non seulement la vacuité, le néant de cet art qui se contente de l'idée, mais aussi sa monotonie, son absence de relief et de contraste. La tentative de synthèse par la transformation artistique est donc peu satisfaisante. Si la tentative de synthèse du faune par la transposition musicale échoue, cela ne signifie pas pour autant qu'il faille renoncer à déclarer toute possibilité de synthèse dans un poème qui, tout en présentant partout l'image d'une dualité, préserve également, sur le modèle de son personnage principal synthétisant deux tendances dans un même corps, une possible unité. Il semble en fait qu'il faille chercher plus profondément pour découvrir le lien qui unit ces deux principes opposés. De même que le faune est un personnage qui unit ontologiquement deux pôles opposés, de même il nous semble qu'on puisse chercher dans son attribut le plus personnel, sa flûte, l'unité qui manque à notre raisonnement.

Pour cela, il nous faut revenir à la mythologie grecque et à l'origine contée de la flûte de Pan, flûte qui devient par la suite l'apanage du faune. À l'origine, le dieu Pan poursuivait comme à son habitude une nymphe, qui pour lui échapper fut transformée en roseau, dont Pan, frustré par sa conquête, se fit une flûte. On retrouve d'ailleurs dans le poème cette allusion très claire au mythe aux vers 52 et 53 :

Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne  
Syrinx, de reflleurir aux lacs où tu m'attends! (Mallarmé 1992: 37)

La Syrinx, nom originel de la nymphe devenu générique pour désigner la flûte du faune, est précisément évoquée. Si l'on examine ce mythe, on peut assez aisément en déduire que c'est indirectement, par la nymphe, que le faune acquiert ou garde un statut de musicien et donc d'artiste. De là à conclure qu'il y a donc bien un lien entre l'art, représenté par la flûte, et l'érotisme, représenté par la nymphe, il n'y a qu'un pas.

Nous n'hésitons pas à le franchir et déduisons que la condition de l'art et son matériau sont donc le corps transformé ou transfiguré de la nymphe convoitée. L'art a symboliquement besoin de l'érotisme et de la sensualité, et la flûte bien spécifique du faune joue, comme son propriétaire, le rôle primordial d'unifier deux aspects pourtant apparemment inconciliables. Il y a donc certes une forme de synthèse, mais devant cette constatation, il faut également émettre certaines réserves, dues à la façon dont l'art et l'érotisme s'entremêlent. Il s'agit d'une union pour le moins violente, et apparemment soumise à la tutelle de l'art. La nymphe devenue flûte, et soumise ainsi symboliquement à un principe artistique, est seule à pouvoir accomplir la transformation du corps de la femme en objet artistique. Or nous avons compris que cela constituait la seule solution satisfaisante puisque la transposition idéalisée du corps en musique ne donne qu'une «sonore, vaine et monotone ligne». L'Art doit donc symboliquement préserver la matérialité du corps et ne pas se contenter de l'idée. L'union de l'art et de l'érotisme par la nymphe/flûte symbolise le danger d'une poésie trop idéalisée. C'est pour cette raison que même transsubstantiée dans la flûte, le désir lié à la nymphe perdure.

On peut finalement penser que la violence exercée sur le corps de la nymphe est nécessaire pour que la synthèse soit plus parfaite. Si l'art avait été à l'origine de la transformation de la nymphe/roseau en flûte, le souvenir que le matériau était celui du désir n'aurait pas persisté. Une fois la flûte obtenue, son origine aurait pu tomber dans l'oubli. Ce n'est pas le cas, parce que c'est le désir qui est à l'origine de l'acte et que la violence de cet acte reste profondément inscrite dans la nature même de la flûte. En effet, c'est le désir qui est le moteur de la transformation de la nymphe/roseau en flûte. L'art n'est que le bénéficiaire du résultat. Ce n'est pas lui qui violente la nymphe mais la volonté de possession de l'érotisme. Ainsi ce n'est pas l'art qui a véritablement le dernier mot, il est partagé entre lui et l'érotisme. De la sorte, l'objet artistique fini qu'est la flûte n'oublie pas son origine qu'est la puissance du désir, et garde en mémoire, par la violence de la transformation de la nymphe, le sou-

venir qu'art et érotisme sont indissociablement unis. Le signe de cette mémoire est par exemple lisible dans le discours des deux nymphes, Iane et Ianthée qui apparaissent dans le «Dialogue des nymphes» originellement prévu. Dans la version définitive, le faune ravage le marécage à la recherche des nymphes qui lui échappent «trouvant les joncs», et «un calme marécage qu'à l'envi des soleils ma vanité saccage». Cependant, selon Jean Pierre Richard, «ce sont ces joncs sadiquement brisés (à la fois phalliques et féminins) qui deviendront plus tard des flûtes» (Richard 2010 : 128). Ce massacre qui est ici gratuit ne fait en réalité que répéter symboliquement le massacre mythique original de la nymphe/roseau coupée pour être transformée en flûte. Les nymphes que nous avons évoquées se souviennent bien de cet événement originel duquel découlent l'interdépendance et l'union entre l'art et l'érotisme, puisque Ianthée prévient sa soeur, lui disant:

L'homme, sa rêverie interdite te brise,  
Les coupas pour verser en eux ses chants sacrés.  
Les femmes sont les soeurs des roseaux massacrés(...)  
Enfant, l'amour est plus cruel que le génie. (Mallarmé 1992: 212, v. 28-30)

On voit ainsi formulé ici de quelle manière le désir est à l'origine du massacre et donc de la transformation en art. Ce n'est donc que parce que l'érotisme transforme la nymphe en flûte qu'il peut y avoir union des deux principes. Il est facile dès lors de comprendre pourquoi le lecteur y retrouve tout de même la persistance nécessaire du désir même lorsque le faune choisit l'art. Nécessaire, parce que le désir est pour le faune le point d'origine de l'art. Chaque fois qu'il prend sa flûte, il renouvelle la possession sensuelle et symbolique de la nymphe. Il la possède puisqu'il en joue. Il la prend entre ses lèvres et fait courir ses doigts sur son corps changé en roseau. On peut d'ailleurs penser que le vers 44 préserve dans son équivoque de la même manière cette coexistence, dans la pratique musicale du faune, de l'art et de l'érotisme:

Qui, détournant à soi le trouble de la joue. (Mallarmé 1992: 37)

La joue s'empourpre de l'effort qu'elle fait en soufflant dans la flûte pour en tirer une mélodie, mais elle rougit également de ce contact indirect avec la nymphe transformée. Mallarmé dans ce vers ne suggère que le passage d'une rougeur, celle des baisers, à l'autre, celle de l'effort pour souffler dans la flûte, mais on peut penser, à la lumière des éléments que nous avons évoqués, que la rougeur est aussi due au fait que la flûte, en raison de son origine, est porteuse d'une forte charge érotique. On peut ainsi constater une certaine forme de synthèse dans le poème, et l'apparente violence de cette union n'est en réalité que le meilleur et le seul moyen d'assurer le lien indissoluble de l'art et de l'érotisme.

Il nous reste à présent à envisager l'aspect le moins évident de la dualité, celui qui s'inscrit dans sa nature profonde. Dans le poème, le lecteur pourrait penser dans un premier temps que le faune est avant tout, dans la poésie de Mallarmé, la figure qui représente la puissance du désir et de l'Eros. Il est encouragé dans cette interprétation par la complémentarité qui existe entre les deux poèmes que Mallarmé a commencés à peu près à la même époque, «L'Après-midi d'un faune» et «Hérodiade». Hérodiade, travail hivernal, le faune, comme le dit Mallarmé, «vrai travail estival» (Mallarmé 1992 : 207). Si l'on envisage les deux poèmes dans leur complémentarité, on peut aisément en conclure qu'Hérodiade représente au contraire le pôle du désir de la pureté et celui de la froideur, alors que le faune représente au contraire le pôle du désir et celui de la chaleur torride. Ce serait cependant simplifier à l'extrême ces deux poèmes que de les restreindre à un champ d'application si limité. Hérodiade<sup>2</sup>, malgré son apparente frigidité, dissimule un se-

<sup>2</sup> Hérodiade est une princesse juive, née dans les deux premières décennies avant Jésus Christ. Selon les évangiles attribués à Marc et à Matthieu, c'est elle qui demande et obtient par l'intermédiaire de sa fille l'exécution de Jean le Baptiste. Cependant, comme le fait observer Catherine Boschiam, «Mallarmé se démarque des écrivains qui traitent le thème d'Hérodiade en faisant de Jean le Baptiste la figure centrale d'une oeuvre inachevée, où le «Cantique de saint Jean», troisième fragment publié d'Hérodiade, «devient le Symbole de son esthétique. Les fragments d'Hérodiade sont le théâtre où s'affrontent drame religieux et drame poétique dans une quête spirituelle qui voit triompher le génie poétique» (Boschiam 2007: 151).

cret de sensualité, auquel elle fait allusion à la fin de la scène lorsqu'elle dit:

Vous mentez, ô fleur nue  
De mes lèvres!  
J'attends une chose inconnue. (Mallarmé 1992: 33-34, v. 129-131)

Et si à l'horizon d'Hérodiade le lecteur découvre le pôle sous-jacent de la sensualité, il discerne également de façon relativement claire chez le faune le pôle présent de la pureté. Le faune apparaît donc dans le poème comme possesseur d'une double nature. Il est d'un côté le représentant privilégié de l'Eros, le personnage par excellence du désir :

Tu sais ma passion, que, pourpre et déjà mûre,  
Chaque grenade éclate et dabeilles murmure ;  
Et notre sang, épris de qui le va saisir,  
Coule pour tout l'essaim éternel du désir. (Mallarmé 1992: 33-34, v. 95-98)

Dans ces quelques vers, on voit proliférer de nombreux termes renvoyant à l'incandescence du désir, à commencer par la couleur rouge, symbole de la passion, de la grenade ouverte, que l'on retrouve indirectement à travers la présence du sang, rouge également. Le fruit dans sa maturité véhicule le même contenu imaginaire à connotation sexuelle, et les mots «passion», «épris», «désir» qui scandent ces quelques vers encadrés par le premier et le dernier mot que nous venons de mentionner, font résonner à l'envie la sensualité qui plane autour du faune. Représentant de l'Eros, certes, nous venons d'en donner un exemple très parlant, le faune ne peut cependant se trouver réduit à la dimension omniprésente dans le texte du désir. Au contraire, nous pouvons déchiffrer dans les vers 36 et 37 un fantasme totalement différent, celui de la pureté, que l'on lie normalement à Hérodiade. Mais comme nous l'avons dit, les deux figures sont étroitement corrélées et complémentaires, c'est-à-dire que chacune d'entre elles porte en plus de sa propre nature, une tendance qui l'entraîne vers l'autre. Dans «Hérodiade», il y a la rime volontairement non réalisée par Mallarmé de la grenade, symbole de la sensualité et dans le poème du faune, le lecteur retrouve ces lys qu'Hérodiade effeuillait dans la scène :

Je m'arrête rêvant aux exils et j'affeuille (...)  
Les pâles lys qui sont en moi. (Mallarmé 1992: 28, v. 17 - 19)

Ainsi, comme Hérodiade, qui en elle trouve des lys, le faune, lui aussi, doutant de la possession des nymphes, émet l'hypothèse de sa pureté :

Alors m'éveillerai-je à la ferveur première,  
Droit et seul, sous un flot antique de lumière,  
Lys ! et l'un de vous tous pour l'ingénuité. (Mallarmé 1992: 36, v. 35-37)

À la globalité totalisatrice des vers sur le désir («*tout l'essaim éternel du désir*»), répond alors la solitude de la pureté («*droit et seul*»), à la rougissement «*pourpre*» de la grenade ouverte et du sang, répond la blancheur du lys, et enfin, à la maturité du fruit, répondent la ferveur première et la fraîcheur de la fleur. Il y a exacte correspondance entre les deux pôles et le faune, représentant du désir, est un être duel dans sa nature puisqu'il possède également et contre toute attente un versant de pureté.

### Conclusion

Pour conclure, le faune, héros de «*L'Après-midi d'un faune*» suscite chez Mallarmé une étrange admiration. Le chèvre-pied est à plusieurs titres un être biforme, d'abord physiquement puisqu'il a les jambes et les cornes du bouc, et spirituellement parce qu'il est chasseur de nymphes et représentant du désir. De plus, il possède une flûte qui le fait appartenir au domaine de l'art. Par conséquent, il est écartelé entre la matière et l'absolu, entre le désir sexuel et l'art. En effet, c'est la bête en lui qui le pousse vers l'érotisme et la flûte qui l'attire vers l'art. Il est à la fois attiré par l'art et par les pulsions érotiques, par la nymphe et par la poésie ou la musique. Autrement dit, le faune représente une sorte de synthèse vivante des deux pôles évoqués précédemment. Cette synthèse concerne tous les plans de la dualité, l'homme et la bête, l'âme et le corps, la chair et le talent. Le faune choisi par Mallarmé concilie les contraires, quels qu'ils soient. Il devient pour l'homme une figure rassurante, apaisante, qui rend son existence déchirée supportable.

Enfin, «*L'Après-midi d'un faune*» doit sa renommée, non pas simplement à sa légèreté et à son statut plus ou moins attrayant de texte mythologique, mettant en scène un héros très porté sur l'érotisme, mais plus encore à sa dimension méta-poétique, à sa réflexion esthétique sous-jacente qui voit se confronter la logique du réel et celle de l'art. Dans cette perspective, il est très net que le faune, par son hésitation développée tout au long du poème jusqu'à sa fuite dans le sommeil dans les derniers vers, représente le poète et en est une figure symbolique.

### Bibliographie

1. Albouy, Pierre (2012), *Mythe et mythologies dans la littérature française*, Paris : Armand Colin.
2. Artous-Bouvet G. Le Silence du faune-note sur *L'Après-midi d'un faune*, paru dans *Loxias*, Loxias 33 mis en ligne le 15 juin 2011, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6751>
3. Aquien Michèle & Honoré Jean-Paul (1997), *Le Renouveau des formes poétiques au XIXe siècle*, Paris : Nathan.
4. Boschiam Catherine, L'Hérodiade de Mallarmé à travers la figure revisitée de saint Jean-Baptiste, in: *Études littéraires*, volume 39, numéro 1, Montréal, Université Laval, 2007.
5. Desonay, Ferdinand (1928), *Le Rêve hellénique chez les poètes parnassiens*, Louvain: Librairie universitaire.
6. Graziani Françoise (1981), Mythe et allégorie ou l'arrière pensée, In: *Mythes et création*, Paris, Gallimard.
7. Mallarmé, Stéphane (1995), *Correspondance, lettre à Cazalis du juillet 1866*, préface d'Yves Bonnefoy, édition de Bertrand Marchal, Paris : Gallimard.
8. Mallarmé, Stéphane (1992), *Poésies*, préface d'Yves Bonnefoy, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard : Paris.
9. Millet Claude (2007), Le Parnasse. In : Jarrety M.(dir.), *La Poésie en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris : PUF.
10. Mondor, Henri (1948), *Histoire d'un faune*, Paris : Gallimard.
11. Mortelette, Yann (2005), *Histoire du Parnasse*, Paris : Fayard.
12. Richard, Jean-Pierre (2010), *Microlectures*, Paris : Éditions du Seuil.

## ДВОЈНОСТ ФАУНА У ПОЕМИ ФАУНОВО ПОСЛИЈЕПОДНЕ СТЕФАНА МАЛАРМЕА

### Резиме

На спомен ријечи „фаун“, намеће се главно дјело француске књижевности с краја 19. вијека *Фауново послијеподне* (*L'Après-midi d'un faune*) Стефана Малармеа, објављено 1876. године. Шта је могло условити одабир тог тајанственог лика? То је управо његова двојност јер је он истовремено и звијер и људско биће. Дуалност је та која га чини двоструким потенцијалом пјесника, његовим гласноговорником и посебним утјеловљењем лика човјека растрганог између супротних полова, између сна и стварности, умјетности и еротике, душе и материје. Човјек је, наиме, подијељено биће, јер се дух и тијело боре за превласт у његовом бићу. Стога фаун постаје симбол човјека, његовог бића и стања. Фаун представља живу синтезу двају супротстављених полова. Та синтеза обухвата све нивое двојности, човјека и звијер, душу и тијело, страст и умјетност и помирује све супротности код Малармеа, ма какве оне биле. Фаун постаје за човјека лик који чини његову болну егзистенцију подношљивијом.